

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт музыкального и художественного образования  
кафедра художественного образования

## **ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СТРИТ-ФОТОГРАФИИ В УСЛОВИЯХ ЕСТЕСТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите  
Зав. кафедрой

---

Исполнитель:  
Щукина Екатерина Владимировна,  
обучающийся БР-54z группы

---

Руководитель:  
Рогожкин Сергей Борисович,  
доцент кафедры художественного  
образования

---

Екатеринбург 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФОТОГРАФИЯ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	6
1.1. Стрит-фотография как фотографический жанр.....	6
1.2. История стрит-фотографии.....	15
Выводы по главе 1.....	35
ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СТРИТ-ФОТОГРАФИИ В УСЛОВИЯХ ЕСТЕСТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ.....	38
2.1. Виды естественного освещения.....	38
2.2. Процесс создания стрит-фотографии в условиях естественного освещения.....	42
Выводы по главе 2.....	49
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	53

## ВВЕДЕНИЕ

Фотография в плеяду искусств принималась далеко не всеми умами современников. Русский классик Ф.М. Достоевский невозможность фотографии быть искусством ставит в один ряд с отображением в зеркале. А.П. Чехов сравнивает бессмысленность фотографии с выпиливанием лобзиком. Подражание фотографами уже существующим видам изобразительных искусств, многим умам конца XIX - начала XX веков видится всего лишь жалкой попыткой. До появления технической возможности фотографирования с короткой выдержкой светопись не очень убедительно соперничает с живописью, графикой, резьбой по дереву, скульптурой, акварелью и т.д.

Наиболее полный анализ с акцентом на естественную, натуральную природу фотографии провел П.Г. Эмерсон в своей книге «Naturalistic photography for students of the art» и переведена на русский язык руководителем диплома С.Б. Рогожкиным [24].

Стрит-фотография (в переводе с англ. Street photography) – это фотография имеющая документальный характер, как правило они сделаны в обычных ситуациях: в скверах, на площадях, в парках и улицах. Подобная фотография может быть не только документальная.

Точные даты с чего началась уличная съемка нет, но есть отдельные фотохудожники снимавшие в XIX и XX веке, о них упоминалось в литературе и истории. Они снимали огромной фототехникой, пиктореалистическую, документальную и другую фотографию. Так называемым основателем этого жанра принято считать Анри Картье-Брессона, по совместительству основателя международного фотоагентства «Магnum», где целью ставилось распространение репортажных снимков в печати («Magnum Photos», основано в апреле 1947 года, Париж).

Стрит-фотография или фотография улиц – это «честные» снимки в которых все естественно, как есть, исправлений, фотошопа и искажения.

Этот жанр тяготеет к иронии, которая концентрируется на эмоциях, действиях и движении человека, который в определенный момент попадает в объектив камеры, стараясь уловить именно «живой момент». В этом жанре используется чёрно-белая фотография и цветная фотография, а с развитием фотографического медиа и визуальной эстетики постмодернизма в жанре уличной фотографии наравне с традиционными подходами прочно укрепились альтернативные, методы и способы получения фотоизображения, альтернативные философии.

Основное количество работ, которое принято считать классическими, были сделаны в период с 1890 по 1975 годы, именно в это время появились длинномерные камеры и камеры 35 мм. Классиками жанра стали Анри Картье-Брессон, Роберт Франк (Robert Frank), Альфред Эйзенштедт (Alfred Eisenstaedt), Юджин Смит (W. Eugene Smith), Уильям Эглстон (William Eggleston), Мануэль Ривера-Ортис (Manuel Rivera-Ortiz) и Гарри Виногранд (Garry Winogrand). В 2009 году появились первые публикации ранее неизвестного мастера стрит-фотографии Вивиан Майер.

Второй всплеск развития жанра уличной фотографии совпадает с появлением и распространением цифровых камер, популяризации фотографии в традиционных СМИ, в виртуальных сообществах, фотогалереях и фотомузеях.

Выше сказанное обусловило **актуальность** данной работы, заключающуюся в необходимости изучения и анализа процесса создания стрит-фотографии в условиях естественного освещения, дальнейшее развитие проблемы в современных реалиях.

**Цель работы:** создание стрит-фотографии в условиях естественного освещения.

**Объект работы:** процесс создания стрит-фотографии.

**Предмет работы:** технология создания стрит-фотографии в условиях естественного освещения.

**Задачи:**

- рассмотреть особенности стрит-фотографии как фотографического жанра;
- рассмотреть историю зарождения стрит-фотографии;
- изучить виды естественного освещения;
- осуществить процесс создания стрит-фотографии в условиях естественного освещения.

**Методы проекта:** теоретические (изучение литературы по проблеме исследования), эмпирические (процесс фотосъемки).

**Структура работы:** выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения.

**Для работы использовалось следующее оборудование:**

- зеркальная камера Canon D70;
- SD карта памяти;
- Объективы Canon EF 50mm f/1.8 STM и 18-135 stm;
- программа фоторедактор Adobe Lightroom CC 6.6 (2016)
- компьютер для обработки фотографий.

Апробация материалов выпускной квалификационной работы была осуществлена в рамках преддипломной практики на базе МАУК ДО ДШИ №5 города Екатеринбурга.

**Ключевые слова:** ФОТОГРАФИЯ, УЛИЧНАЯ ФОТОГРАФИЯ, КОНТРОВОЙ СВЕТ, ФРОНТАЛЬНЫЙ СВЕТ, БОКОВОЙ СВЕТ, РАССЕЯННЫЙ СВЕТ.

**Практическая значимость проекта:** данная работа может послужить базой при написании других работ по смежной теме.

# **ГЛАВА 1. ФОТОГРАФИЯ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ВИД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

## **1.1. Стрит-фотография как фотографический жанр**

Уличная фотография использует технику «честной фотографии», то есть посредством которой она отображает нечто в мире «как есть», без искажений. Этот жанр фотографии существует в настоящее время и является очень популярным и признаваемым. Уличная фотография тяготеет к иронии и старается дистанцироваться от сущности предмета съемки и часто концентрируется на единственной человеческой эмоции, пойманной в решающий и живой момент. Например, поцелуй украдкой на углу улицы, человек, перепрыгивающий лужу, женщина, задумавшаяся за ужином или тележка из супермаркета, блестящая в последних лучах заходящего солнца [3].

В 20-х годах XX века Оскар Барнак, немецкий инженер-метролог, создал первый массовый малоформатный фотоаппарат, стоял у истоков создания, а Эрнст Лейтс (Ernst Leitz GmbH) запустил в массовое производство «Лейтс-камеру», сокращенно названную «Leica». Технический уровень общества позволил создать компактную, значительно более легкую в обращении, чем существующая ранее массовая камера «Брауни», и немедленно завоевавшую популярность «Лейку». Появление фотографий, «остановивших» время, не заставило себя ждать. Историки приписывают пальму первенства талантливому венгру Мартину Мункачи. Последнее, впрочем, видится вполне правдоподобным после упоминания Анри-Картье Брессоном имени Мартина Мункачи, и его фотографии «Три мальчика на озере Танганьика», по словам НСВ, инспирирующей его на создание своих шедевров (см. Рис.1.1.1.).



Рис.1.1.1. Martin Munkácsi (Мартин Мункачи).  
«Три мальчика на озере Танганьика», 1929 г. [3].

Генальность и предприимчивость Анри-Картье Брессона делают это имя культовым в среде истинных ценителей фотографии. Созданное Брессоном совместно с товарищами и единомышленниками агенство Магнум становится почитаемым и наиболее известным фотоагентством мира. Теоретики и искусствоведы, ранее не имеющие почвы для серьезного анализа, немедленно реагируют на появление нового «фабульного крючка» в изобразительном искусстве — ненарочитой и не инсценированной фотографии.

О природе фотографии наиболее подробно высказался З. Кракауэр. Им выделено четыре особенности фотографии:

1. Тяготение к неинсценированной действительности.
2. Склонность подчеркивать случайное и неожиданное.
3. Передавать ощущение «недосказанности», бесконечности окружающего мира.
4. Фотография склонна передавать ощущение смысловой неясности, подчас даже амбивалентности в понимании изображаемого события.

Появление термина «стрит-фотография» у многих апологетов этого жанра в России (такие как: Игорь Мухин, Артем Житенев, Антон Вершовский, Сергей Рогожкин, Ольга Титова, Сергей Максимишин и др.) вызывает горькую усмешку и бурные споры. При всем том, что авторы прекрасно понимают, о чем идет речь, подобная формулировка прижившись, не соответствует буквальному её пониманию. И такой простой вопрос: «А можно ли считать стрит фотографией снимок в закрытом помещении, не на улице?» остается как бы повисшим в воздухе.

Несмотря на явную путаницу наименования, конкурсы и фестивали стрит-фотографии проходят по всему миру, и её популярность трудно не заметить. При кажущейся легкости - гуляешь с камерой по городу, фотографируешь и после сотого кадра понимаешь, что создать действительно достойный снимок удастся далеко не каждому и не часто. Вступает феномен фотографического мира, остроумно подмеченный Вильямом Флоссером в книге «За философию Фотографии» [23].

Фотография - есть тот уникальный вид человеческого творчества, в котором «умение читать» встает на первое место, поскольку фотокамера «пишет», т.е. все механически воспроизводит машина. Как остроумно и не без ехидства заметил один признанный фотограф, «Феномен Флоссера делит зрителей на две неравные части: кому дадено и кто имеет право на своё мнение» [23]. По утверждению тех немногих педагогов, которые проводят



занятия по не инсценированной фотосъемке, действительно: явный восторг от просмотра фотографических шедевров есть стопроцентный залог дальнейшего успеха ученика.



Рис.1.1.2. Mario Giacomelli.

Серия «The Village», 1958 г.



Рис 1.1.3. Narelle Autio. Spotty Dog, 2004 г.



Рис.1.1.4. Marc Riboud. Пекин. Китай, 1965 г.



150 - Rue Mouffetard, Paris, 1954

Рис.1.1.5. Rue Mouffetard. Париж, 1954г.

Стрит-фотографию можно снимать не только на профессиональную камеру, но и на так называемую «мыльницу», «пленку» и просто мобильный телефон. Как показывает опыт важно не на что происходит съемка, а то как происходит сам процесс: ведь фотография это не «что», а «как».



Практика стрит-фотографии уникальна отсутствием канонов и правил. На первое место встает такое редкое и многими не замечаемое качество ума, как интеллектуальная самостоятельность. Залог успеха стрит-фотографа может быть как в нарушении канонов, так и в их соблюдении. Основная задача фотографа состоит в отсечении из хаотичного броуновского движения улицы гармонии, смыслов (возможно многозначительных и даже надуманных), и намеки на «всамделишность» происходящего, на его несомненность. Отражение в зеркале (вспомним творчество Ф.М. Достоевского), помещенное в выбранный автором фрагмент реальности плюс значимость остановленного мгновения возводят стрит-фотографию в ранг искусства.



Рис.1.1.8. Jesse Marlow. 2011 г.



Рис.1.1.9. Raul Canibano Ercilla. Куба, 1961 г.



Рис.1.1.10. Elisabeth Broekaert, 2005 г.

Интересный пример попытки комбинировать постановочное и непостановочное в стрит-фотографии – работы американского фотографа Филип-Лорка ди Корсия, разработавшего схему «кинематографичной» съемки стрит-фото. Он тщательно планирует сцену с использованием целого набора тщательно замаскированных, иногда – спрятанных в мостовой, осветительных приборов и камер, неожиданно включающихся и ловящих реакцию прохожих. Впрочем, он снимает и полностью постановочные «уличные» сцены, и сцены, построенные с участием как «статистов», так и случайных персонажей.

Принципы стрит-фотографии близки к принципам репортажа – с упором на разных (визуальной и событийной) сторонах сцены. Поэтому неудивительно, что лучшие образцы репортажной фотографии одновременно принадлежат и жанру стрит-фото – как, например, многие работы российских фотографов Сергея Максимишина и Георгия Пинхасова [18].



Рис. 1.1.11. Сергей Гребенюк. Из серии «Про Ивана» [25].

Следует отметить, что «столь же размыта граница между стрит- и жанровой фотографией; однако, несмотря на сходство и даже родство – между ними существуют и различия. Жанровая фотография (как и

репортажная), упор делает на событийной, точнее – на сюжетной стороне изображаемой сцены. Одна из целей жанровой фотографии – выделение характерных особенностей, объединяющих те или иные социальные или этнические группы». Отличным примером такой фотографии является серия «Про Ивана» фотографа Сергея Гребенюка (Serge GrMax) [19, 25].

Стрит-фотография, напротив, делает акцент на визуальной стороне снимка; восприятие её как жанровой зарисовки обычно неполно, поскольку не учитывает визуальные связи, складывающиеся в некую метафору, в новый, более высокий план изображения.

## 1.2. История стрит-фотографии

В 1826 году французский изобретатель Жозеф Нисефор Ньепс, в течение восьми часов освещая покрытую слоем асфальта оловянную пластинку через узкое отверстие установленной на подоконнике камеры-обскуры, получил изображение, которое сегодня считается первой дошедшей до нас фотографией (рис. 1.2.1). Значит, уже совсем скоро, в 2026 году, фотография и стрит-фотография вместе с ней, будет праздновать свое двухсотлетие [12].



Рис. 1.2.1. Ж.Н. Ньепс. «Вид из окна», 1826 г.

Впрочем, тут возможны разночтения – самая первая фотография (к сожалению, она не сохранилась до нашего времени) была получена Ньепсом в 1822 году, а официально днем рождения фотографии считается 7 августа 1839 года, когда на заседании Парижской академии наук был прочитан доклад об исследованиях Луи Дагера и Жозефа Ньепса. Интересно, что первые фотографии из собрания Эрмитажа датированы 1840-ми годами – это говорит о том, с какой невероятной скоростью фотография из предмета научного исследования превратилась в прикладное ремесло и распространилась по миру.

Не удивительно, что наиболее востребованным жанром новорожденной фотографии оказался портрет. Услуги модных живописцев-портретистов во все времена были недешевы, сеансы отнимали много времени, а свое фотографическое изображение можно было получить, простояв перед камерой без движения всего какую-то минуту, а то и меньше (успеху этого процесса немало способствовали скрытые от объектива рамы и подголовники, жестко фиксирующие портретируемого в одной позиции).

Как указывает Антон Константинович Вершовский, известный физик и член Союза фотохудожников России в своей книге «Стрит-фотография: открытие плоскости» «фотографические портреты отличались от живописных не только относительной доступностью: в эпоху скудных и плохо регулируемых источников света они воспроизводили натуру с механической точностью, не приукрашивая образ, не скрывая его недостатки, не выделяя в нем главное – но и не позволяя себе отступлений от реальности. Несмотря на это, а может – и благодаря этому, охотно и много фотографировались члены и европейских, и восточных царских фамилий, политические деятели, поэты, композиторы, артисты – и в истории остались не только их лица, но и многочисленные приметы той эпохи» [2].

Уже между 1840-1860 годами появляются первые ростки остальных фотографических жанров: натюрморты, пейзажи, панорамные ландшафты, снимки архитектурных и исторических достопримечательностей,



астрофотоснимки, и конечно – эротические фото, в том числе и стереоскопические, и тщательно раскрашенные в естественные тона. Впрочем, как указывает Вершовский А.К., в скором времени последовало изобретение цветной фотографии: первый цветной снимок был получен в 1861 году великим шотландским физиком и создателем теории электромагнитных волн Джеймсом Максвеллом, и затем в 1868 году Луи дю Ороном во Франции были запатентованы принципы цветной фотографии [2].

В последствии фотография стремительно распространяется по всему миру, проникая во все уголки, доступные человеку цивилизованному, и почти во все сферы его деятельности. В первую очередь в области, до того принадлежавшие живописи. «Неудивительно, что этот процесс вызвал резкую реакцию со стороны живописцев. Вердикт с их стороны последовал незамедлительно: фотография – это ремесло, а не искусство. А если и искусство – то неполноценное, ущербное, механистическое» [2].

И по самой сути своей документальная фотография начала бороться за статус «искусства». Первым делом она переняла у живописи все её многовековые наработки, касающиеся построения изображения, т.е. теорию композиции.

Вторая половина XIX века – это время возникновения и развития импрессионизма, живописного направления, которое показало, насколько свеж и необычен может быть взгляд на самые привычные и обыденные сюжеты и предметы – если художник не стремится к механическому («фотографическому», как стали говорить в то время) копированию реальности.

Живопись старалась уйти от фотографичности изображения, а фотография всеми силами тянулась за ней. Так возникло первое направление художественной фотографии – пикториализм, или фотографический импрессионизм.

Пикториалисты использовали способы «украшения» как при съемке – используя мягко-рисующие объективы или однолинзовые объективы-

«монокли», максимально применяя открытые диафрагмы для размытия переднего и заднего планов, – так и при пост-обработке фотографий.

Ими широко применялись техники, приближающие внешний вид отпечатка к рисунку или гравюре, и техники тонирования, такие, как бромойль – способ печати, позволявший вручную окрашивать разведенной масляной краской темные участки отпечатанного на бромосеребряной бумаге снимка. Применялась и техника коллажа, одним из изобретателей которой был английский фотограф и художник Генри П. Робинзон (рис. 1.2.2).



Рис. 1.2.2. Генри Пич Робинзон, «Фигуры в пейзаже», ок. 1880 г., коллаж.

А.К. Вершовский в своей книге пишет, что «пикториализм родился в Британии. И именно пикториалистом Г.П.Робинзоном было в 1892 году создано первое «Братство Кольца» – английский фотографический клуб «The Brotherhood of the Linked Ring», в который впоследствии вошли американцы

Альфред Стиглиц, Клэрэнс Уайт, и другие известные фотографы того времени» [2].

Своего расцвета пикториализм достиг в Америке и все благодаря усилиям великого фотографа-энтузиаста Альфреда Стиглица. «На рубеже XIX-XX веков он почти одновременно основывает фотографическое общество «Photo-Secession», в которое вошли Эдвард Стайхен, Гертруда Кэзебир, Клэрэнс Уайт; начинает издавать фотографический журнал *Camera Work*, и открывает на Пятой авеню галерею «291», где впервые показывает американцам работы европейских импрессионистов, пост-импрессионистов и экспрессионистов, а также – лучшие произведения американского и европейского фотографического искусства. Именно там, в галерее «291», Америка сначала сама поверила в то, что фотография – это искусство, а затем и убедила в этом весь мир» (Вершовский А.К.) [2].

Наверное, пикториализм был обречен с самого начала. Заимствование у живописи внешних изобразительных приемов и наложение их на костяк совершенно иной, нежели живопись, изобразительной дисциплины вряд ли могло породить жизнеспособное искусство.

Надо сказать, что сам Стиглиц так и не стал лучшим «пикториалистом из пикториалистов». Он изначально придавал большое значение способности фотографии правдиво отражать реальность – и потому вполне закономерен был его отход от пикториализма и переход на позиции «straight photography» («прямой» фотографии), начисто отрицавшей любые украшения (рис. 1.2.3).

Эпоха пикториализма закончилась, но пикториализм жив до сих пор. Современный пикториализм – это, прежде всего, русский фотограф Георгий Колосов, снимающий самодельным моноклем портреты, бытовые сцены, сцены из религиозной жизни – в них «моноклевый» свет приобретает прямо-таки мистический оттенок.

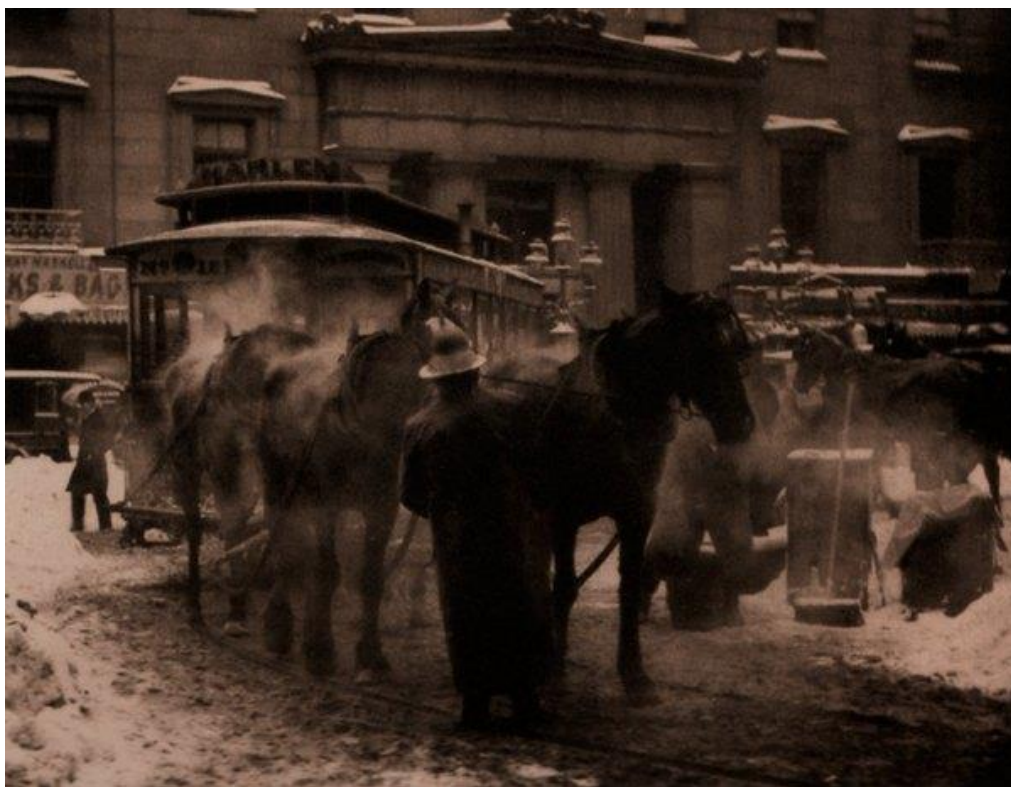


Рис. 1.2.3. А.Стиглиц, «Конечная станция (Terminal)», 1893 г.

Начало XX века стало эпохой авангарда в изобразительном искусстве, и Россия с её революционными настроениями сыграла в этом не последнюю роль, дав миру таких художников, как Казимир Малевич, Василий Кандинский, Роберт Фальк, и фотографа Александра Родченко.

Василий Кандинский в 20-х годах жил и преподавал в Ваймаре (Германия), в школе «Баухаус», из которой вышло целое поколение художников и фотографов-абстракционистов, в их числе – Герберт Байер и венгр Ласло Мохой-Надь. Примерно в то же время в школе Изыщных Искусств во Франкфурте-на-Майне училась Марта Хепфнер, которая также вдохновлялась работами Кандинского. Уровень их экспериментов был очень широк – от банального фотомонтажного наложения привычных предметов во всевозможных комбинациях до вполне супрематических фотополотен (рис. 1.2.4) [7].

Если посмотреть на фотографию, созданную под влиянием абстракционизма, то оно действительно было сильным. Не смотря на то что фотография очень долго не могла отойти от амплуа документального жанра,

и стать искусством. Когда в моду вошел пиктореализм, фотография всегда была позади живописи, но в эпоху абстракционизма она шла бок о бок с живописью и скульптурой.



Рис. 1.2.4. Герберт Байер, «Одинокий горожанин», 1932 г.

Фотомонтаж, гуашь, тушь, аэрограф.

Важность формы – это основное в чем абстракционизм помог фотографиям в создании искусства. Не формы в понимании пикториалистов (обращавших внимание в основном на фактуру произведения), а формы – структуры, формы, определяемой композицией произведения.

В основном из-за авангардистов стал проясняться план, которому нужно следовать фотографии, чтобы стать произведением искусства. Уже было определено, что нужно быть чем-то большим, чем простая мозайка ее



частей, ведь изображение может выглядеть иначе, оно может складываться из зрительного контакта, связей, и чего-то скрытого.

В каком-то смысле этот взгляд на произведение искусства стал выходом из тупика для фотографии: не копирование реальности, и не её приукрашивание, и не уход от нее – но поиск в реальности совершенно новых визуальных взаимодействий привычных форм.

Далее рассмотрим следующий этап развития фотографии – «прямая» фотография. Обычно это понятие ассоциируется с именем Стивенса, пришедшим к «прямой» фотографии через пикториализм, и с еще одним великим американским фотографом – Анселом Адамсом (Ansel Adams), пейзажистом, одним из основателей группы «f/64 Group» (рис. 1.2.5).



Рис. 1.2.5. А.Адамс, «Конец зимней бури», 1944 г.

Название этой группы, собравшейся в 1920-е годы в Сан-Франциско, и официально провозгласившей свое существование в 1931 году, вполне

недвусмысленно говорит об объединяющей её идее: f/64 – это самое маленькое отверстие диафрагмы на камерах большого формата, обеспечивающее максимальную глубину резкости изображения. Участники группы, и в первую очередь сам Адамс, яростно отрицали идеалы пикториальной фотографии, доходя до фанатизма в стремлении максимально четко и ясно передать все детали объекта. Адамсу, в частности, принадлежит разработка «зонной теории», позволяющей подобрать экспозицию при съемке так, чтобы максимально вписать разно-освещенные детали объекта в динамический диапазон пленки, избежав появления и пересвеченных мест, и провалов в тени. К сожалению, подавляющее большинство фотографов-техноманов именно эту теорию считает основным вкладом Адамса в фотографию, абсолютно игнорируя композиционную уникальность его работ [5].

Сам Адамс признавал огромное влияние, оказанное на него работами Стиглица и его соратников. И если присмотреться к его пейзажам – становится ясно, что полностью преодолеть притяжение пикториализма ему не удалось – несмотря на резкость и тонкую прорисовку деталей, эти пейзажи очень картинны и статичны, их компоновка тщательно продумана, в них нет места случайности.

В стороне от процесса «освобождения» фотографии от «буржуазных красот» не могла остаться и Россия. Послереволюционные годы дали мировой фотографии два имени, которые навсегда останутся в её истории – Борис Игнатович (рис. 1.2.6) и Александр Родченко.

Оба «левых» фотографа входили в одну группу, которая называлась «Октябрь» (а как же еще). Оба экспериментировали, оба постоянно искали новые неожиданные ракурсы и сопоставления; Игнатович фотографировал с низко летящего самолета, Родченко снимал вообще откуда угодно – с земли, с балконов, с башен.

В покоем «реалистическом» ключе в это время работали фотографы во всем мире, так что «прямая» фотография, конечно, не была выдумана

Адамсом. Она существовала всегда, развиваясь параллельно с пикториализмом, но не претендуя – до поры до времени – на титул «искусства». И здесь имеет смысл отдельно рассмотреть одну из главных «ветвей» этого течения, и, собственно, основной предмет нашей работы – так называемую стрит (street), или уличную, фотографию [9].

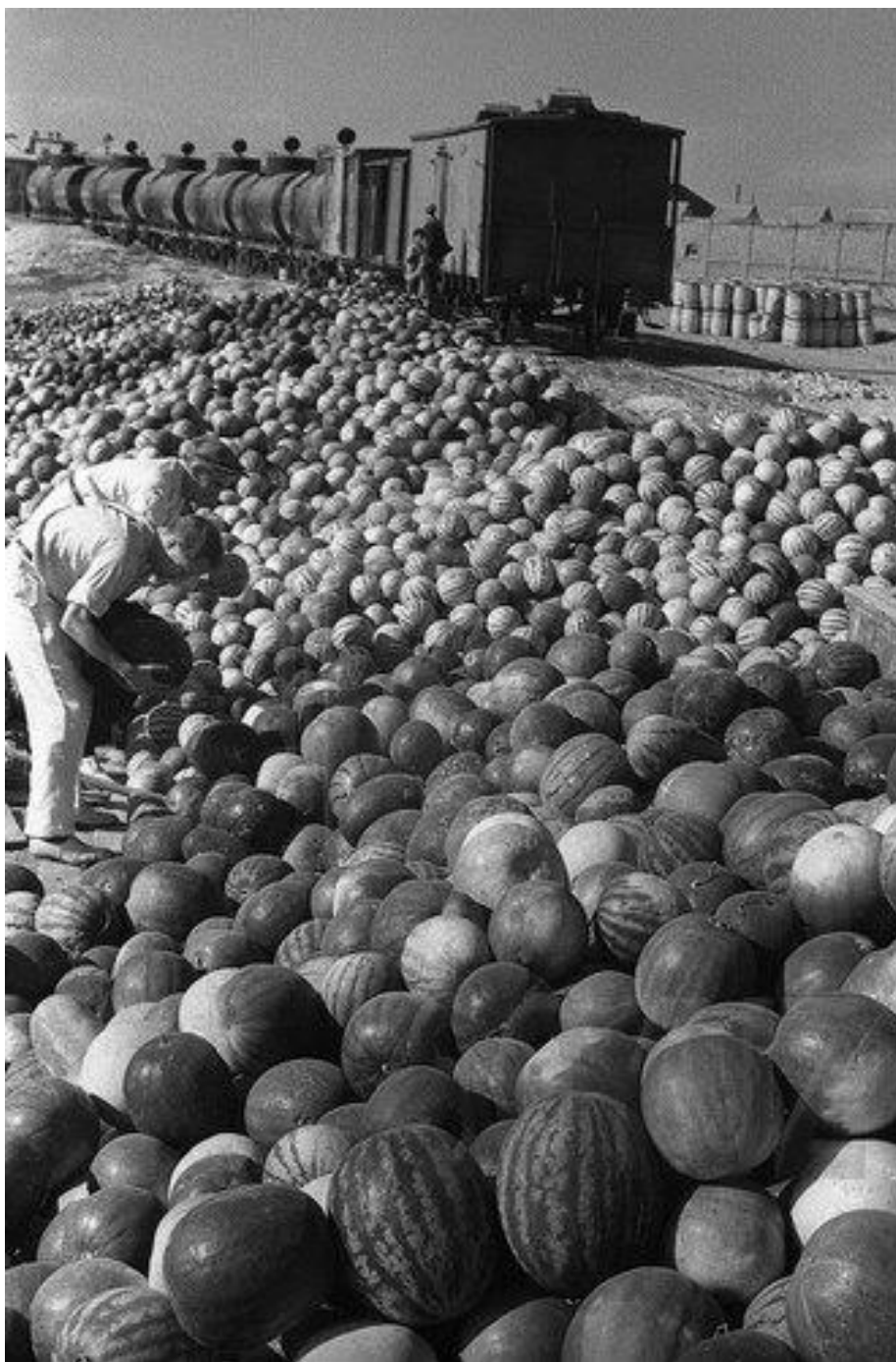


Рис. 1.2.6. Б.Игнатович, «Арбузы», 1930-е гг.



Еще в конце XIX века на улицы крупных городов Америки и Европы из своих студий вышли сразу несколько фотографов – положив тем самым начало стрит-фотографии. Они снимали то, что они видели, не стремясь никак приукрасить реальность или сгустить краски – реальность и так была достаточно красочна. В Америке первым стрит-фотографом был эмигрант из Дании Джейкоб (Якоб) Риис, отснявший в 1880-е годы в трущобах Нью-Йорка выдающееся, как по социальному звучанию, так и по фотографической красоте, фото-эссе «Как живет другая половина» (рис. 1.2.7) [11].



Рис. 1.2.7. Дж. А. Риис, «Бандитский притон,  
Маберри стрит, Нью-Йорк», 1888 г.

В 1898 году на улицах Парижа начал работать Эжен Атже (папаша Атже), – фотографируя сначала старые здания, идущие под снос (для продажи фотографий агентствам), а потом – все интересное, что попадалось ему в объектив (рис. 1.2.8).



Рис. 1.2.8. Эжен Атже, «Уличный музыкант», 1898 г.

Наследие Атже – это 10 тысяч пластинок 18x24 см, это весь Париж конца XIX и начала XX века, с его кафетериями, бельевыми веревками, швейцарами, консьержкам. Умением Атже видеть сущности предметов, – и буквально заставлять зрителя увидеть их, не прибегая при этом ни к каким техническим ухищрениям, восхищался молодой Ансел Адамс.

Атже никогда не менял ни своих взглядов на фотографию, ни многокилограммовую аппаратуру, которую он использовал. Но по его снимкам хорошо видно, как менялись его фотографии за 30 лет, насколько сложнее они стали композиционно, насколько больше в них тонкой игры со светом, тенями, отражениями, рефlekсами – того, что, собственно, и составляет основу художественных выразительных средств фотографии.

Эжен Атже не получил никакого признания при жизни, но его учениками считали себя величайшие французские стрит-фотографы – Брассай и Робер Дуано, а так же Анри Картье-Брессон [13]. В работах Атже и его последователей очень ясно прослеживается важная закономерность – постепенное смещение фокуса с улицы, обстановки, зданий на человека. Начиная с работ Брассая и Дуано человек оказывается в центре внимания стрит-фотографии [14].

Брассай, венгр по национальности, художник, начал фотографировать в 1924 году, и в 1932 году выпустил альбом «Ночной Париж», открывший для добропорядочных парижан жизнь ночных улиц их города, – жизнь ночных гуляк, бандитов, вышибал и проституток – а заодно удивительные светотеневые эффекты, рожденные электрическим освещением тогдашнего Парижа (рис. 1.2.9).

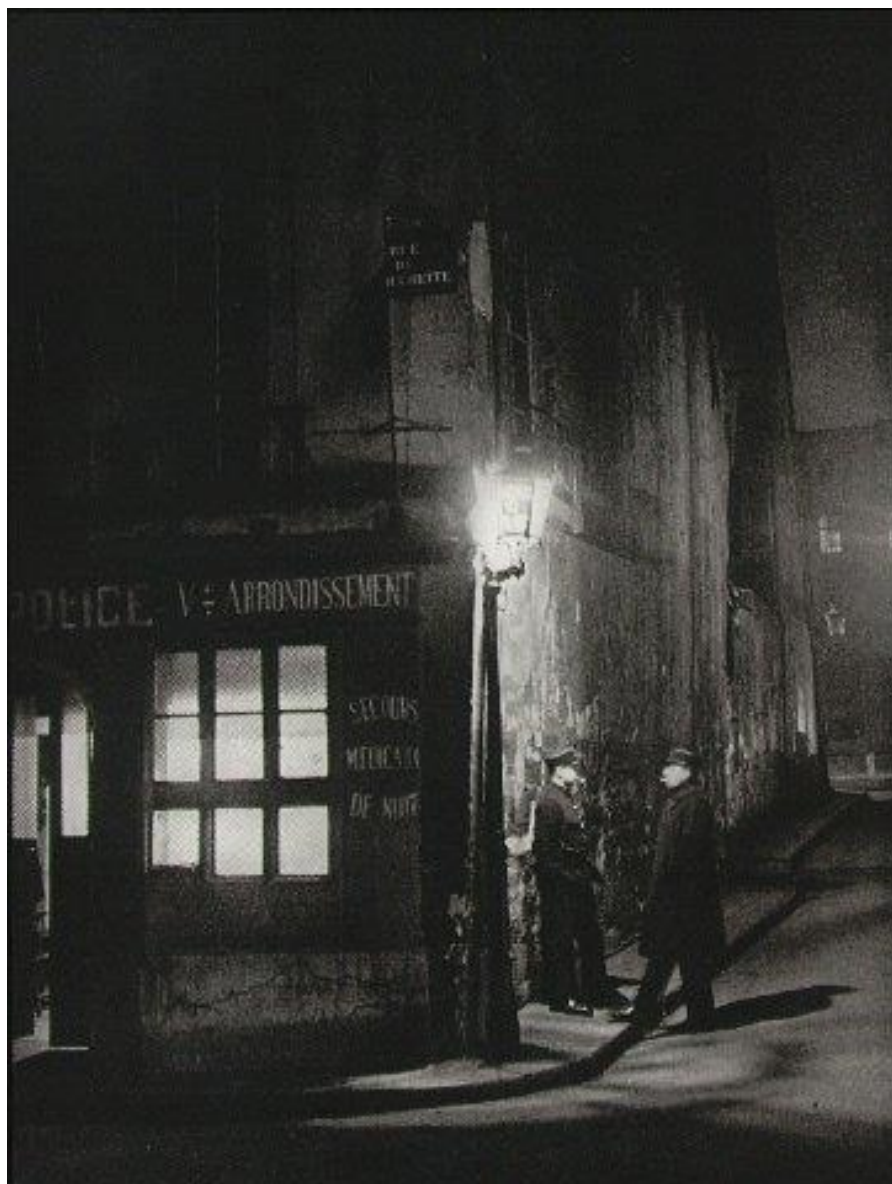


Рис.1.2.9. Брассай, «Старейший полицейский участок в Париже», 1933 г.

Робер Дуано – горожанин из трущоб, самоучка, освоивший несколько ремесел, интересовавшийся новыми течениями в искусстве и даже в политической философии (рис.1.2.10). Дуано одним из первых сосредоточил свое внимание на людях в их взаимодействии с окружением, с улицами и кафе, он снимал их, стараясь никак не влиять и не воздействовать на снимаемую сцену. «Люди должны принять тебя, ты должен приходить и пить с ними каждый вечер, пока не станешь частью обстановки, пока они не перестанут тебя замечать» – говорил он.



Рис. 1.2.10. Робер Дуано, «Набережная Вер Галан», Париж, 1946 г.

Американская стрит-фотография середины XX века – это: Альфред Эйзенштадт – эмигрант из Германии, наиболее известный своей фотографией «Безоговорочная капитуляция», запечатлевшей сцену празднования дня Победы 1945 года; журналист и фотограф Дороти Ланг, чьи великолепно выстроенные снимки отличались и острым социальным звучанием; и Роберт Франк – человек, с чьим именем ассоциируется «честная» (frankly) уличная фотография (рис. 1.2.11).





Рис. 1.2.11. Роберт Франк, «Лондон», 1952-53 гг.

Далее рассмотрим творчество Анри Картье-Брессона и его знаменитое фотоагентство «Magnum Photos» (рис. 1.2.12) [20]. Маэстро прожил 96 лет (1908-2004); за это время он снял около миллиона фотографий, не менее тысячи из которых совершенно заслужено считаются шедеврами. Он создал теорию «решающего момента» и оставил нам целую галерею стрит-зарисовок, репортажей и портретов. Практически каждый его снимок – это история, рассказанная визуальными средствами, с неизменным и крайне эффективным использованием средств композиции [19].

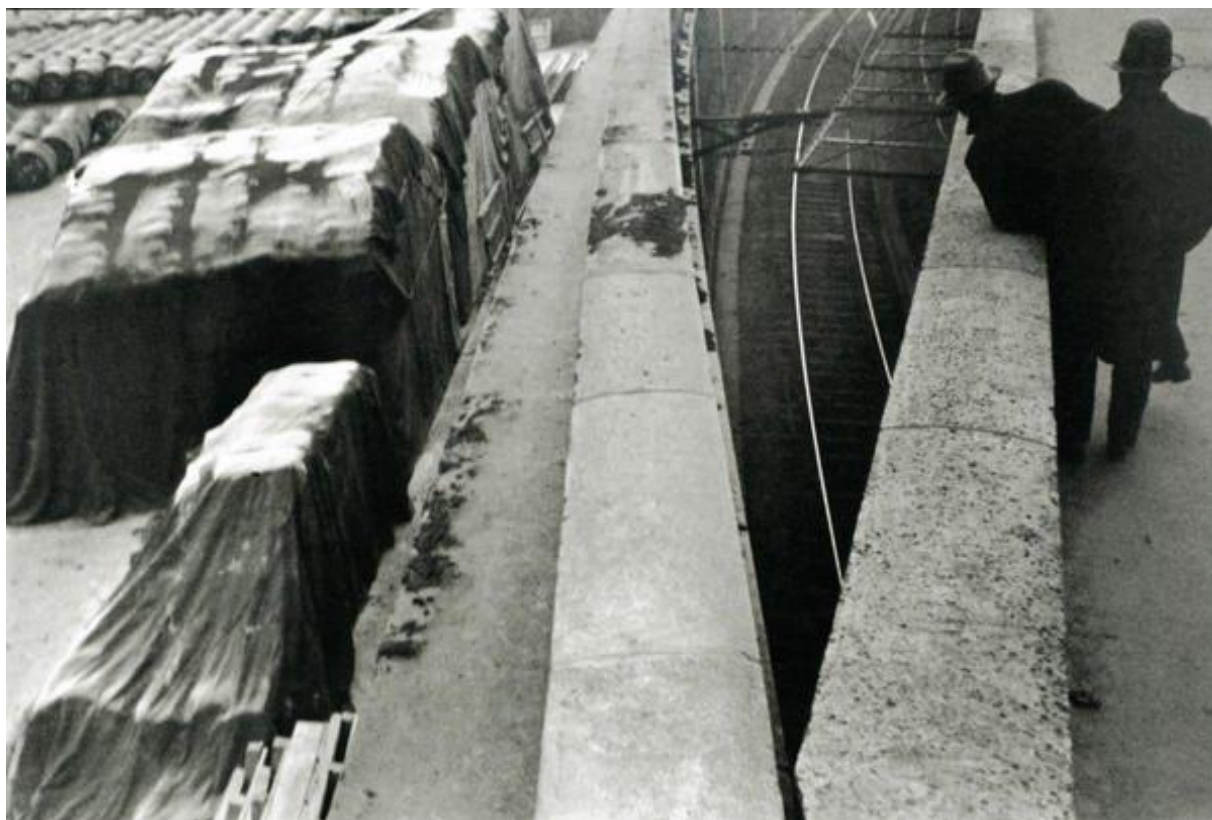


Рис. 1.2.12. Анри Картье-Брессон, без названия, 1933 г.

В 1947 году Анри Картье-Брессон вместе со своими коллегами Робертом Капой, Дэвидом Сеймуром и другими основал знаменитое ныне агентство Magnum Photos. В этом агентстве в 2007 году числилось 66 постоянных членов (среди них всего один российский фотограф – Георгий Пинхасов), и список включал практически всех знаменитых фотографов-документалистов второй половины XX – начала XXI века. Хотя формально целью агентства было распространение репортажных снимков в печати, фактически Магнум задал стандарты не только в репортажной, но и в художественной фотографии. Анри Картье-Брессон писал: «Магнум – это сообщество духа, распределенной человечности, любопытства к тому, что происходит в мире, уважения к тому, что происходит, и желания описать это визуально» [1].

«Лицом» репортажной фотографии Магнума был друг Анри Картье-Брессона Роберт Капа, фотограф, чьим девизом было – «если ваши фотографии недостаточно хороши, значит, вы были недостаточно близко»

(рис. 1.2.13). Следование этому девизу стало причиной гибели фотографа – в 1954 году он подорвался на mine во Вьетнаме.



Рис. 1.2.13. Роберт Капа,  
«Смерть испанского лоялиста», 1936 г.

В Магнум входят (или входили) блестящий, остроумный и ироничный американец Эллиот Эрвитт; мрачно-торжественный мастер метафоры бразилец Себастиано Сальгадо; сумевший увидеть взглядом «извне» соотечественников-англичан, и показать их в удивительном многообразии переключек с их своеобразным английским миром Иан Берри. В 1971 году в Магнум вступил чех Йозеф Куделка, а в 2002-м – австралиец Трент Парк. Членство Куделки в Магнуме было вполне закономерно – его серия «Прага, 1968» стала, возможно, лучшей репортажной серией за всю историю человечества, Магнум распространял ее, еще когда Куделка жил в Чехословакии, – как снимки «анонимного чешского фотографа» [1].



Конечно, художественная фотография второй половины XX века далеко не исчерпывалась Магнумом. Все же Магнум – репортерское агентство, и магнумовские снимки могли быть художественными лишь в той мере, в которой эта художественность не входила в противоречие с такими идеалами репортерской фотографии, как документальность, непостановочность, нахождение фотографа «внутри» события при полном его невмешательстве в ход вещей.

Новые времена оказались невероятно трудны для фотографии. В начале XXI века, практически одновременно с появлением всемирного информационного пространства, способного в принципе обеспечить доступ к каждой отдельно взятой фотографии миллионам зрителей – произошло лавинное увеличение числа людей фотографирующих, и в меру этого интересующихся фотографией. Цифровой фотоаппарат стал необходимым атрибутом практически каждого горожанина, а Интернет предоставил всем заинтересованным фотолюбителям возможность публикации своих произведений, возможность писать и получать отзывы на них, и, в результате – формировать групповое мнение и критерии восприятия.

Этот процесс, как бы дико это не прозвучало, затронул и художественную фотографию – во-первых, многие профессионалы стали ориентироваться на новые недвусмысленно выраженные критерии, и, во-вторых, художественная фотография, окруженная практически непроницаемым заслоном из миллионов однотипных снимков и мнений миллионов фотолюбителей – практически потеряла возможность пробивать путь к своему зрителю. Отрыв художественной фотографии от массового зрителя сейчас огромен и почти непреодолим, а ведь именно «масса» всегда была поставщиком гениальных единиц, способных к творчеству и восприятию. Сейчас же эти потенциальные гении вполне счастливы в многочисленных Интернет-фото-сообществах, – производя и вбирая в себя неисчислимое количество снимков золоченых куполов и фиолетовых закатов [14].

Несколько слов о тенденциях. Мы уже видели, что новое искусство ломает рамки традиционной структуры, все чаще маскируя и усложняя ее, допуская «открытую», то есть не однозначно заданную автором, интерпретацию. Понятие структуры трансформируется, развивается и переосмысливается. Фотография стремится освободиться от выстроенности структуры, и, одновременно – от однозначной «читаемости» заложенного в ней послания.

Как бы в насмешку над теоретиками фотографии, взявшими за правило трактовать фотографию исключительно как составленное в неких кодах сообщение, которое может быть прочитано методами семиотики, современная фотография либо заменяет простые общепонятные символы мета-символами, понятными лишь узкому кругу, и недоступным даже для вполне подготовленного зрителя – либо стремится к постепенному отказу от кодов вообще. Более того, она может целенаправленно сводить значение используемых кодов к шуму, растворяя их значимость методом многократного проигрывания, или бесконечно дробя возможные значения.

Затруднение восприятие актуальной фотографии происходит из за того что она все больше пренебрегает яркостью, детализированностью, достоверностью и риалестичностью. Фотография становятся недосказанная, отречение от деталей, концентрация на значимом [9].

По результатам второго параграфа можно сказать, что фактура сегодняшней художественной фотографии – это мозаика пленочного зерна, смазанность движущихся фигур, ореолы от капель дождя, зигзаги отражений в мокром асфальте и витринных стеклах, рефлексy от автомобильных фар и огней реклам. Стрит-фотография выработала свои собственные, и довольно своеобразные представления о красоте; она не пытается ни преобразить визуальную действительность, ни приблизиться к ней, ни подчинить себе её проявления – она скорее стремится поймать момент, когда нереальное свободно и спонтанно проявляется в видимом мире.

Таким образом, все выше сказанное в первой главе достаточно для того, чтобы сделать некоторые обобщения и высказать догадки о тенденциях развития фотографии.

Существует два полярных взгляда на фотографию. Приверженцы первого утверждают, что в фотографии они ищут эмоции и только эмоции. Сторонники второго заявляют, что фотография есть совокупность линий и пятен на поле, ограниченном рамкой кадра, и, соответственно, никаких эмоций она содержать не может в принципе, а содержит она подлежащую расшифровке, истолкованию, и последующему эмоционально-литературному наполнению в соответствии с этим истолкованием визуальную структуру.

### **Выводы по главе 1**

Все выше сказанное достаточно для того, чтобы сделать некоторые обобщения и высказать догадки о тенденциях развития фотографии.

Существует два полярных взгляда на фотографию. Приверженцы первого утверждают, что в фотографии они ищут эмоции и только эмоции. Сторонники второго заявляют, что фотография есть совокупность линий и пятен на поле, ограниченном рамкой кадра, и, соответственно, никаких эмоций она содержать не может в принципе, а содержит она подлежащую расшифровке, истолкованию, и последующему эмоционально-литературному наполнению в соответствии с этим истолкованием визуальную структуру.

Итак, стрит-фотография сегодня – это

- *глубоко гуманистичное искусство.* Одно из немногих, если не единственное, показывающее человека в его естественной среде обитания – как те вызывающие неизменное восхищение фильмы, которые дают нам увидеть жизнь племени сурикатов изнутри. При этом естественной средой не обязательно должна быть улица – это могут быть кафе, кинотеатры, пароходы... вообще любые публичные места. В этом стрит-фотография близка к жанровой фотографии и ломографии – впрочем, последняя может

быть отнесена к изобразительным искусствам лишь с некоторой натяжкой. В фокусе стрит-фотографии – всегда либо человек, либо «очеловеченные» вещи. «Очеловечены» не только персонажи, но и декорации – если так вообще можно выразиться, поскольку настоящая стрит-фотография стремится уравнивать персонажей и декорации в их визуальном единстве;

- *искусство дегуманизированное* в том смысле, который вкладывал в это слово Хосе Ортега-и-Гассет. Фотографии «стрит» могут восприниматься не только и не столько, как окно в трехмерный мир изображаемого – но и как самостоятельная и самоценная художественная плоскость. Этим они отличаются от обычных жанровых фотографий. «Видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации» – писал Ортега, и был прав – эти операции несовместимы. Тем не менее именно умение «видеть сад и видеть оконное стекло», мгновенно переключаясь по собственному выбору, требуется от зрителя для того, чтобы понять искусство стрит-фото;

- *документальное искусство*. Стрит-фотография никогда не делает акцента на значимости изображаемого события, но она подразумевает его реальность

- *искусство уникального момента*. Не-постановочность, как и неповторимость картинки – необходимые составляющие стрит-фото;

- *композиционное, или структурное искусство* – в том смысле, что структурные связи, как правило, являются не просто усиливающим сюжет инструментом, но – самой сутью, основой стрит-фотографии. В этом смысле стрит-фотография тесно связана с другими современными изобразительными искусствами – с рисунком, живописью, офортом; а если смотреть шире – то и с музыкой и поэзией. И эволюция её подчинена закономерностям, общим для всех этих искусств;

- *метафоричное искусство* – что неразрывно связано со свойством структурности. Настоящая стрит-фотография – это всегда больше, чем один

видимый план, это метафора или цепь метафор, и этим она похожа на настоящее стихотворение. Это свойство обуславливает трудность её восприятия неподготовленным зрителем – такой зритель, как правило, просто не понимает, на что ему нужно смотреть, и привычно пытается обнаружить в изображении красивые объекты, – но оно же дарит настоящее удовольствие любителям этой фотографии.

Стрит-фотография это – откровенность, искренность, неприятие пафоса, нарочитости и фальши; умение подчиняться красоте момента; любовь к соединению несоединимых пластов реальности; преклонение перед случайностью; способность неожиданно переходить от отстраненной иронии к безграничному сопереживанию, и назад, к насмешливой отстраненности; умение не учить ничему, и не судить своих персонажей [17].

## **ГЛАВА 2. ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ СТРИТ-ФОТОГРАФИИ В УСЛОВИЯХ ЕСТЕСТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ**

### **2.1. Виды естественного освещения**

Естественный свет бывает разным, поэтому нельзя говорить, что это единое понятие. Остановимся подробнее на основных из видов естественного освещения, рассмотрим их характерные черты, преимущества и недостатки.

Преимуществом хорошей фотографии является ее освещение, поэтому «фотоохоту» нет необходимости начинать с утра. Для данного жанра фотографии подходит любое время для съемки, не важно день это, вечер ночь или утро. Всегда можно получить удачный кадр. Для более сильного образа можно использовать возможности света, благодаря которому поза или силуэт будет выглядеть более выигрышно.

Для стрит фотографии важно, что бы была видна динамика и движение объекта. Что бы получить драматический снимок съемку можно вести против солнца, поэкспериментировать композицией для получения оригинального, затемненного силуэта. Тень является отличным помощником в получении фотографии, важно интенсивность, расположение и длина теней. Например тени на лице при ярком освещении могут придать более художественный образ. Присутствие в фотографии более резкого контраста между светом и тенью, дает интересный эффект. Изображение может получиться более оригинальным.

Источники света делятся по своему направлению и положению относительно объекта и фотографа (контровой, боковой, фронтальный) и по состоянию источника света (рассеянный, направленный, комбинированный).

#### **Контровой свет.**

Освещение когда объект находится позади освещен- называется контровым. Например, если модель стоит спиной к солнцу, а вы снимаете её лицо. Для получения данного освещения в кадре работают с источником

направленного света, иначе говоря, когда свет рассеянный, контровое освещение получить не удастся.

При помощи этого типа освещения легко создавать силуэты. В сочетании с определенными атмосферными условиями, такими как туман или пыль в воздухе, вы можете получить потрясающие эффекты освещения.

Данный тип освещения очень интересен, основные его преимущества я вижу в возможности создать «кадры с настроением», нежные, романтические, веселые, поиграть с бликами и отражениями. Возможно, фотографии получатся довольно странными, но назвать их «пресными» будет действительно сложно.

### **Боковой свет.**

Боковое освещение – это когда свет падает сбоку. Оно обычно обеспечивает прекрасный контраст, создает длинные тени и придает фотографии ощущение глубины. Этот тип освещения может создать драматический эффект при съемке архитектуры и портретов.

### **Фронтальный свет.**

Фронтальное освещение — такое освещение, когда источник света находится прямо перед объектом съемки и, соответственно, строго за спиной фотографа. С фронтальным светом надо работать осторожно — такой свет практически не дает теней (особенно когда солнце в зените), поэтому кадр может получиться плоским.

### **Рассеянный свет.**

Данный тип освещения мы можем наблюдать, например, в облачную погоду или в сумерках. С рассеянным светом в большинстве случаев проще всего работать. У вас не возникает сложностей с настройкой экспозиции, замеры можно производить практически по любой освещенной точке. Он позволяет равномерно осветить объект, сформировать мягкие тени, минимизировать потери детализации в тенях.

В качестве недостатков многие отмечают, что в определенных случаях объект при таком освещении выглядит плоско ввиду низкой

контрастности картинки, особенно это касается пейзажей. На самом деле, все всегда зависит от основной цели съемки и настроения, которое вы хотите передать. Рассеянный свет хорошо работает, когда вам нужны кадры без излишнего драматизма и с тщательной проработкой деталей.

При съемке на улице контролировать его сложнее, чем в помещении. Если вы фотографируете у окна, например, вы можете работать как с фронтальным освещением, так и с мягким боковым. Для контровой подсветки данный тип подходит хуже, тем не менее, его тоже можно использовать, если хочется создать мягкий кадр с неочевидным контуром.

### **Жесткий свет.**

Под жестким солнечным светом подразумевается освещение, возникающее, когда солнце находится в зените или близко к нему, то есть источник света расположен сверху или сверху и немного сбоку.

С данным типом естественного освещения работать очень не просто. Он жесткий, создает резкие тени, в которых полностью теряются детали. К тому же непонятно, как его мерить: по светам чревато черными провалами в тенях. По теням пересветы неизбежны.

Но, тем не менее, у всего есть свои преимущества, и данный пример – не исключение. Во-первых, те самые жесткие тени помогают в ряде случаев придать кадру дополнительный объем и разделить его визуально на слои. Во-вторых, с их помощью можно получить очень интересные эффекты: например, если поместить объект съемки приблизительно в одной плоскости с фоном, кадр выйдет подчеркнуто «плоским» и очень графичным, будто нарисованным на бумаге карандашом. Подобное освещение может помочь создать очень стильные, контрастные фэшн-кадры.

Для примера: знаменитая студийная «бабочка», используемая для съемки «гламура» – это источник света, расположенных выше головы модели, за камерой. Чем солнце хуже, кроме невозможности изменить его положение подручными средствами. Резкие тени, например, очень хорошо подчеркнут скулы и линии подбородка в портретной съемке. Можно также



при желании увести в тень все лишние детали, правильно расположив объект съемки.

### **Солнечный свет на закате/рассвете.**

Это любимый тип освещения большинства фотографов. Наблюдать его можно примерно через час после восхода и за час до заката. Солнце низко над горизонтом, цвет света очень теплый, оранжево-золотистый, оттенки в кадре выглядят яркими и насыщенными. Тени в таком случае получаются длинные, что можно очень выгодно обыграть, они мягче и ложатся более красиво, чем в околополуденное время. Данный тип освещения позволяет создавать яркие, теплые и объемные снимки. Какие же в данном случае могут быть недостатки?

Иногда с данным типом света бывает тяжело работать в плане замера экспозиции, поскольку также могут появиться пересветы.

Таким образом, можно сказать, снимая при естественном освещении важно помнить о том, что направление света всегда пропорционально движению солнца.

### **Рассеянный свет.**

Рассеянный свет – это «плоское освещение». Оно зачастую бывает не очень благоприятным для создания кадров, так как уничтожает все блики и создает некрасивые тени.

Если создать источник света прямо за собой, то почти наверняка получится резко освещенный объект. Нужно найти угол с источником освещения.

Если во время съемки экспериментировать с изменением угла направления между предметом съемки и источником освещения, то это позволит добиться хорошего результата.

Желаемый результат при естественном освещении – это освещение, которое исходит позади предмета под неким углом, а направление позволяет создать восхитительное изображение. Для воплощения этой мечты в большинстве случаев нужно использовать отражатели.

### **Трансиллюминация.**

Представляет собой также довольно хороший метод освещения снимка. Свет пропускается сквозь полупрозрачные предметы, к примеру, волосы (особенно светлые) и листву.

Свет из окна – такой источник освещения способен пропускать внушительное количество света, которое очень легко поддается контролю. Также подобный прием помогает сохранять грамотное соотношение между темными и светлыми участками изображения.

Таким образом основные виды естественного освещения представлены восемью пунктами: Контровой свет; Боковой свет; Фронтальный свет; Рассеянный свет; Жесткий свет; Солнечный свет на закате/рассвете; Рассеянный свет; Трансиллюминация, каждый из которых обладает собственными характерными чертами, преимуществами и недостатками отличными друг от друга.

## **2.2. Процесс создания стрит-фотографии в условиях естественного освещения**

Для написания выпускной квалификационной работы была использована техника проведения съемки в тех или иных условиях.

Рассмотрим подробнее процесс съемки и какие виды освещения были выбраны.

### **Рассеянный свет.**

Если говорить о технических моментах, ввиду того, что нет сильных перепадов между светом и тенями, можно смело работать на ISO 400, при правильном экспонировании шумов не раздражающие.



Рис2.2.1

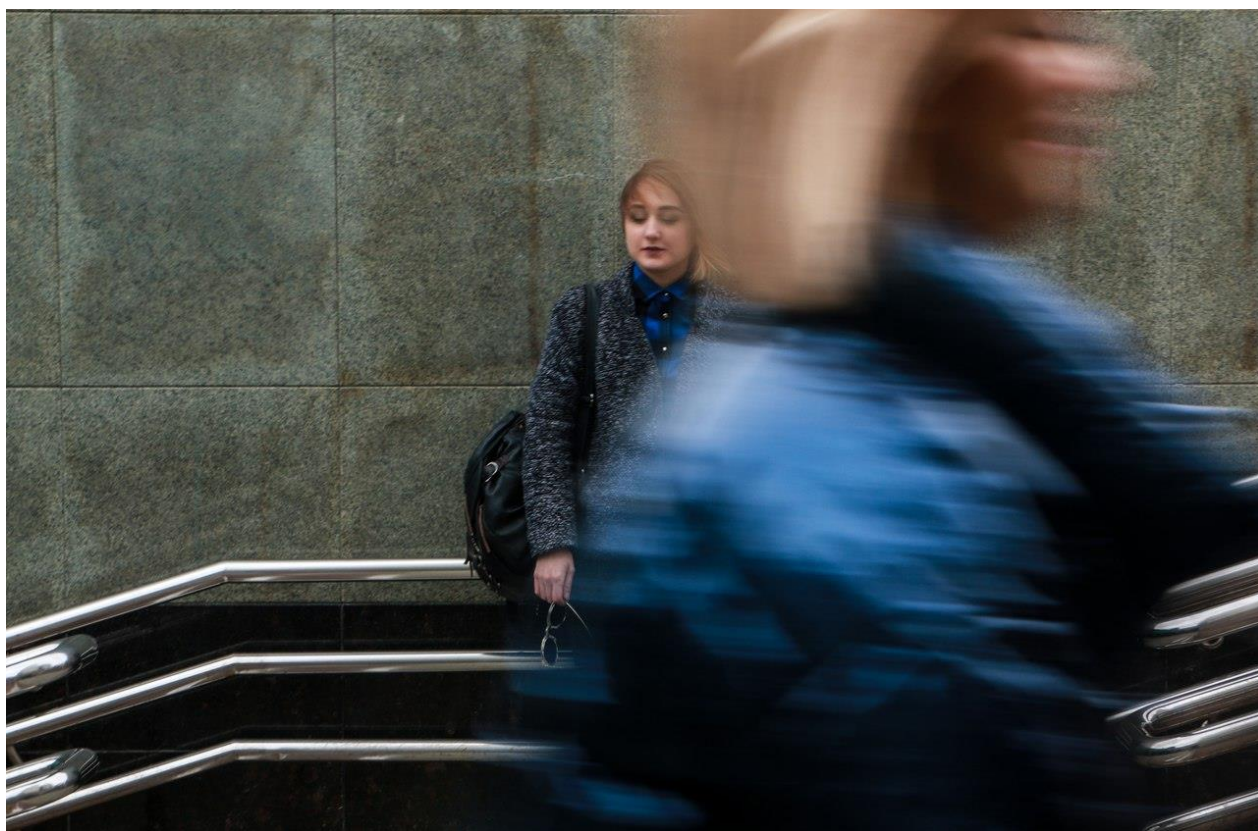


Рис.2.2.2





Рис.2.2.3

На рисунках 2.2.1. – 2.2.3. освещение очень мягкое и ровное, тени практически отсутствуют. С искусственным светом такой равномерной освещенности и мягких теней добиться гораздо тяжелее.

**Жесткий свет** (см. рис. 2.2.4).

Пару советов по принципам работы с жестким солнечным светом. Производить замеры удобнее по светам, если вы не используете его в качестве контровой подсветки. Это позволит вам подчеркнуть тени и сохранить информацию в светлых зонах. Съемка в данном случае всегда ведется на коротких выдержках и низких значениях ISO. Позволить себе использовать широкую диафрагму тоже получится далеко не всегда, если у вас только нет возможности снимать на ISO 50 и ниже и на выдержке короче 1/1000 секунды.

Для того чтобы скорректировать негативные стороны данного вида освещения, можно при съемке использовать отражатель для подсветки теней. Чем больше отражатель, тем более эффективно он справится с данной

задачей. Если тени необходимо вытянуть на небольшой площади, отражателя диаметром 50-60см будет более чем достаточно.

Также есть простая народная метода: если вы снимаете портрет и хотите убрать тени под глазами, можно попросить модель поднять голову вверх, к источнику света. Данное правило применимо, кстати, не только в условиях жесткого полуденного света. Даже при рассеянном освещении вы можете заметить, что если модель опускает голову вниз, а поверхность под ней имеет низкую отражающую способность, под глазами появятся тени. На ярком солнце, правда, возникает одна проблема, что с отражателем, что с подниманием лица к солнцу.

Довольно у большого количества людей глаза очень чувствительны, мало кто может смотреть прямо на солнце, не щурясь. Можно попросить открыть модель глаза «по команде», после того как будет выбран ракурс, фокус.



Рис.2.2.4



**Солнечный свет на закате/рассвете (см. рис. 2.2.5. – 2.2.8).**

В данном случае обычно удобно проводить замер по теням, потом по светам и выбираю нечто среднее. Зона, по которой вы будете замерять экспозицию, зависит от того, что вы хотите получить в итоге: глубокие тени или проработку деталей в них? Такое освещение позволяет вам по-прежнему выбирать низкие значения ISO, но при этом вы уже можете чуть расширить диафрагму, что вполне уместно, если вы снимаете портрет.

Используется подобный свет обычно либо как боковой, чтобы сделать акцент на тенях, либо как контровой.

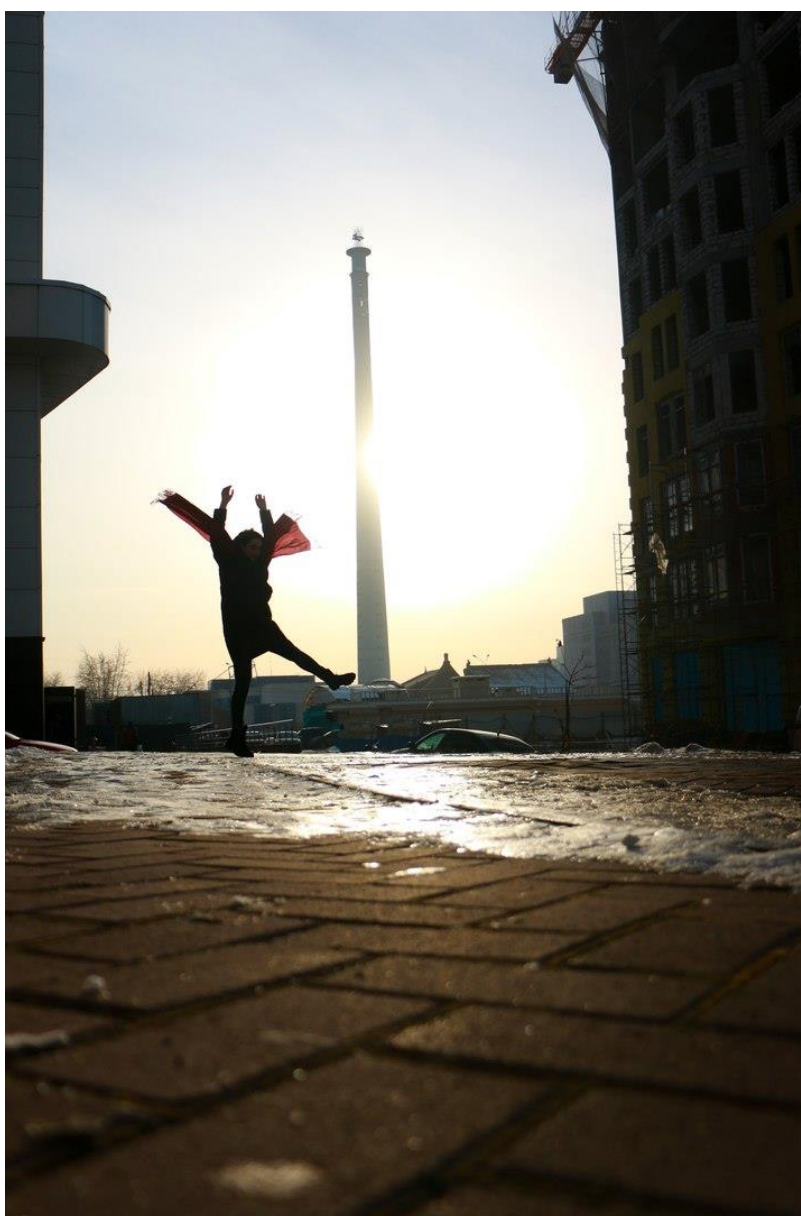


Рис.2.2.5

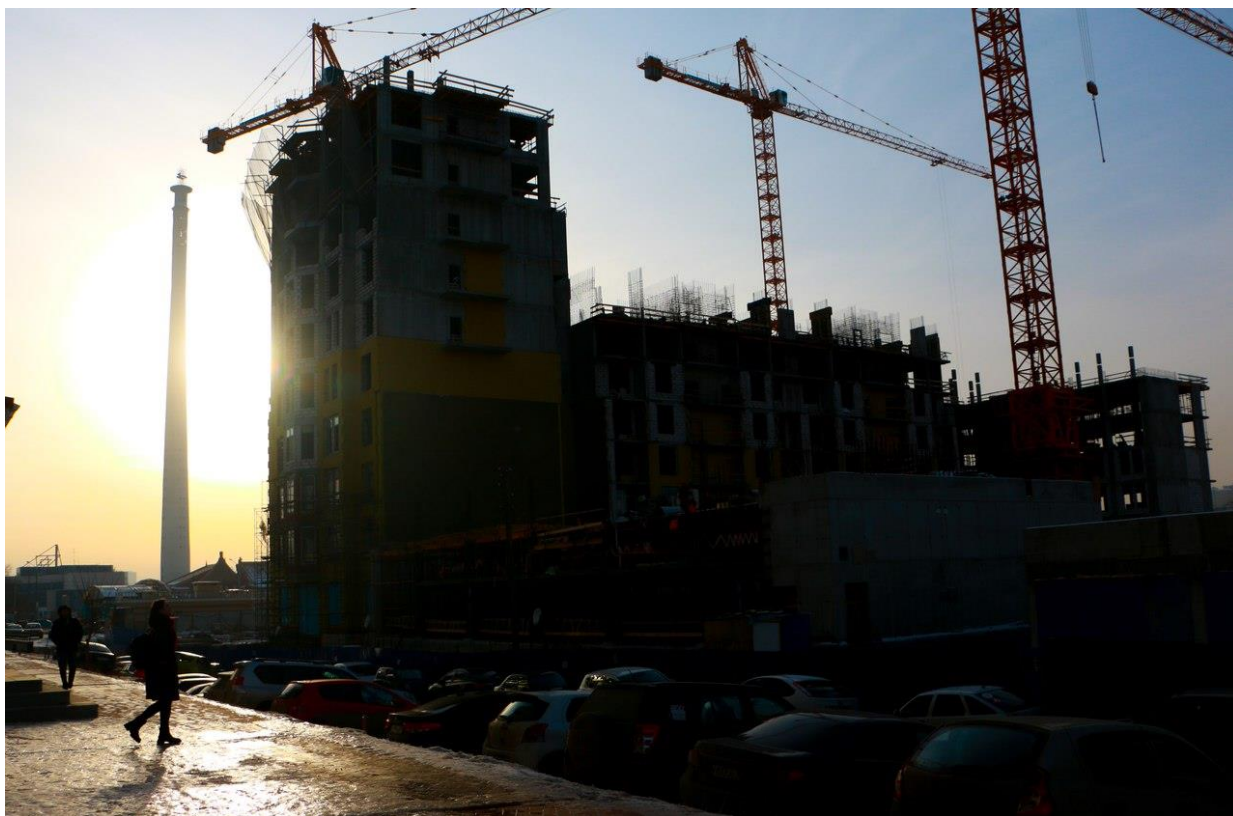


Рис.2.2.7



Рис.2.2.8



### **Контровой свет** (см. рис. 2.2.9).

Работать с контровым светом достаточно тяжело, особенно в плане подбора экспопары. Вам нужно изначально понимать, какой эффект вы хотите получить. Если вам нужен белый пересвеченный фон, замеряйте экспозицию по стороне объекта, повернутой к вам. Если вы стремитесь, напротив, показать силуэт на ярком фоне – производите замер по фону, как в случае со съемкой заката. Пытайтесь воспроизвести солнечную дымку и поиграть с бликами [16].

Сделайте так, чтобы источник света был скрыт за вашей моделью или за каким-либо объектом в кадре (например, за листвой деревьев), минимизируйте количество фона и настраивайте экспозицию по лицу модели. Поиграйте с ракурсами, это влияет на распределение бликов в кадре. Впрочем, зачастую блики являются как раз нежелательным побочным эффектом, вкупе со снижением контрастности снимка, и тогда эти факторы можно отнести к недостаткам контрового освещения.

Таким образом, можно сделать вывод, что естественный свет гораздо лучше позволяет передать то или иное настроение, и потому нужно уметь извлекать выгоду из любых его состояний, и корректировать время и стилистику съемки в зависимости от изначальной идеи и поставленных задач.



Рис.2.2.9

## Вывод по главе 2

Во второй главе был рассмотрен процесс создания фотографии при естественном освещении и виды естественного освещения. Естественный свет гораздо лучше позволяет передать то или иное настроение, и потому нужно уметь извлекать выгоду из любых его состояний, и корректировать время и стилистику съемки в зависимости от изначальной идеи и поставленных задач.

Фотографии снимались в период с июля по ноябрь, процесс долгий за счет того, что приходится ждать или искать хороший момент, ситуацию или происшествие. За одну прогулку получалось около 100-150 кадров, из которых можно выбрать одну максимум две фотографии можно было оставить и в дальнейшем отправить в печать, но по большей части удаляла все. По итогу хотелось получить 10-12, действительно стоящих снимков, которые по

композиции и по цвету и главное по свету сочетались между собой. Всего снятого материала было около 1000 фотографий ,из них 11 вошло в выпускную квалификационную работу. Работать в условиях естественного освещения ,довольно сложно, но интересно – каждый раз получаешь новый результат.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой главе выпускной квалификационной работы были рассмотрены принципы стрит-фотографии. Они близки к принципам репортажа. Стрит-фотография делает акцент на визуальной стороне снимка; восприятие её как жанровой зарисовки обычно неполно, поскольку не учитывает визуальные связи, складывающиеся в некую метафору, в новый, более высокий план изображения.

Существует два полярных взгляда на фотографию. Приверженцы первого утверждают, что в фотографии они ищут эмоции и только эмоции. Сторонники второго заявляют, что фотография есть совокупность линий и пятен на поле, ограниченном рамкой кадра, и, соответственно, никаких эмоций она содержать не может в принципе, а содержит она подлежащую расшифровке, истолкованию, и последующему эмоционально-литературному наполнению в соответствии с этим истолкованием визуальную структуру.

Стрит-фотография это – откровенность, искренность, неприятие пафоса, нарочитости и фальши; умение подчиняться красоте момента; любовь к соединению несоединимых пластов реальности; преклонение перед случайностью; способность неожиданно переходить от отстраненной иронии к безграничному сопереживанию, и назад, к насмешливой отстраненности; умение не учить ничему, и не судить своих персонажей.

Во второй главе выпускной квалификационной работы были принципы естественного освещения. Источники света делятся по своему направлению и положению относительно объекта и фотографа (контровой, боковой, фронтальный) и по состоянию источника света (рассеянный, направленный, комбинированный).

Для написания выпускной квалификационной работы нами была использована техника проведения съемки в разных условиях:

При рассеянном свете;

При жестком свете;

При солнечном свете на закате/рассвете;

При контровом свете.

Цель работы: создание стрит-фотографии в условиях естественного освещения – достигнута.

Задачи работы:

Рассмотреть особенности стрит-фотографии как фотографического жанра;

Рассмотреть историю стрит-фотографии;

Изучить виды естественного освещения;

Осуществить процесс создания стрит-фотографии в условиях естественного освещения – выполнены.

Много снимать и много смотреть есть единственная рекомендация для стрит фотографа.

Единственное, что следует помнить, это тщательный отбор фотографий из бесконечного роя отснятых кадров. Поэтому многие признанные авторы сравнивают занятие стрит фотографией с добычей руды из руды.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Анри Картье-Брессон, Решающий момент. Нью-Йорк: Magnum Photos, 1952. 116 с.
2. Вершовский А.К. Стрит-фотография: открытие плоскости. СПб, 2011. Первое издание: М.: Double Vision, 2012. 204 с. Исправления и доработка: СПб, 2014
3. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Искусство, 1985. 580 с.
4. Гавриленко Ю. Что такое фотография? ART-переход.ru, 2005. 214 с.
5. Гавриленко Ю. Одиссея Сознания. 2x36.ru, 2007. 212 с.
6. Кандинский В. О духовном в искусстве. Мюнхен, 1911. 240 с.
7. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Веймар, 1923. 270 с.
8. Кузьмина М.Т. История зарубежного искусства. М.: Изобразительное искусство, 1983. 483с.
9. Лапин А. Фотография как... М.: 2004. 328 с.
10. Литвинова Е. Пикториализм. Prophotos.ru, 2007. 116 с.
11. Луков В.А. Композиция // Энциклопедия гуманитарных наук. 2009. №1. С.13.
12. Ортега-и-Гассет Хосе. Дегуманизация искусства. Эль Соль, 1925. 135 с.
13. Ролан Барт. Camera Lucida. Париж, 1980. 240 с.
14. Соколов И. История фотографии // Советское фото. 1959. №5. С 46.
15. Сонтаг Сьюзен. О фотографии / пер. с англ. Виктора Гольшева. М.: АД Маргинем Пресс, 2013. 272с.
16. Умберто Эко. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Симпозиум, 2006. 264 с.

17. Фельдман Я.Д., Курский Л.Д. Техника и технология фотосъемки: Учебное пособие для техникумов / под ред. Р.Н. Ильина. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981. 211с.

18. Хорошилов А.А. Фотография и визуальное восприятия. Весник Адыгейского государственного университета. 2015. №1. С.1.

### **Электронные ресурсы**

19. Чудо фотографии. Геннадий Михеев [Электронный ресурс] – <https://sites.google.com/site/mikheevgennady/kniznaa-polka/> (статья в интернете)

20. Стрит-фотография – энергетика улиц и никакой режиссуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [photoword.ru/strit-fotografiya-energetika-ulic-i-nikakoj-rezhissury/](http://photoword.ru/strit-fotografiya-energetika-ulic-i-nikakoj-rezhissury/) (статья в интернете)

21. Что такое стрит-фото, или как фотографировать людей на улице [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [fotogora.ru/?page\\_id=2478](http://fotogora.ru/?page_id=2478) (статья в интернете)

22. Эллиот Эрвитт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.magnumphotos.com/art/erwitt-erwitt-handbook/> (статья в интернете)

23. Флюссер Вилем. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 146 с. – Режим доступа: [https://monoskop.org/images/8/8c/Flusser\\_Vilem\\_Za\\_filosofiyu\\_fotografii.pdf](https://monoskop.org/images/8/8c/Flusser_Vilem_Za_filosofiyu_fotografii.pdf) (книга в интернете)

24. Р. Н. Emerson. Naturalistic Photography For Students Of The Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chestofbooks.com/arts/photography/Naturalistic/> (статья в интернете)

25. Serge G.(CrMax, Сергей Гребенюк). Про Ивана. Фотожурнал. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://art.photo-element.ru/pics/expo/Ivan/> (статья и виртуальная экспозиция в интернете)